

QUEJAS POR UN CORDÓN: BURLAS Y VERAS CON CAMOENS Y FERNANDO DE ROJAS

Gerardo FERNÁNDEZ SAN EMETERIO
Universidad Complutense de Madrid

BIBLID [0213-2370 (2004) 20-1; 51-62]

El presente artículo muestra las coincidencias existentes entre el episodio del cordón de Melibea en la "Celestina" y el soneto "Lindo e sutil trançado que ficaste" de Luis de Camoens. Ambos muestran una imagen ridícula del enamorado que, si en la obra de Rojas es elemento fundamental de la psique de un personaje, en Camoens presenta una autoimagen poco favorecedora.

The present article shows the coincidences between the episode of Melibea's tight in "Celestina" and Camoens' sonnet "Lindo e sutil trançado que ficaste". In both lover appears as a ridiculous character but for a difference: while in Rojas's play is an essential element in the psiquis of a character, Camoens shows a self-image which favours him very little.

El mal amor; tema y variaciones

DENTRO DE LA OBRA LÍRICA DE LUIS DE CAMOENS, el poeta aparece sujeto a un mal amor que lo aleja del concepto del enamorado que hace de su pasión un elemento ennoblecedor y que, en la huella del *Canzoniere* de Petrarca, había creado escuela en la Península Ibérica a partir de la publicación de las obras de Garcilaso y Boscán. Este alejamiento llega a ser, en el caso de Camoens, elemento estructural de su producción lírica.

Amores de este tipo, en la línea del *video meliora deteriora proboque*, aparecen ya en la lírica griega y latina y tendrán importante desarrollo en la obra de los trovadores así como, posteriormente, en la ficción sentimental del XV. En general, presentan el amor como una pasión negativa, destructora. Fruto del cruce de teorías médicas y astrológicas, dicha pasión llegará a aparecer como una desviación del amor, una segunda especie de amor que, aunque se base en los mismos presupuestos que el "buen amor", no puede llegar a las mismas consecuencias a causa de la disposición personal, tanto física como astrológica, del enamorado. De esta manera, surge una serie de malos enamorados que, con lo exagerado de su pasión, hacen difícil de creer el ennoblecimiento promovido por la pasión amorosa y contribuyen, ya dentro de la literatura, a la creación de una línea paródica que se desarrollará paralela al éxito

(si no motivada por él) de la figura del enamorado melancólico y enfermo. Tal y como afirma June Hall Martin en su estudio sobre locos enamorados en el Medievo europeo,

If the evidence of ennoblement is not kept in careful equilibrium with the love sickness, if the love sickness is ever permitted to overweight the scales, then the lover's nobility may appear somewhat questionable. (35)

Junto a esto, la repetición que se acusa ya de elementos procedentes de la tradición poética provenzal hace de la parodia un elemento casi necesario. En efecto, sentimientos y situaciones del código cortés, código que, como ha señalado también June Martin, es contrario a la propia naturaleza del amor y a lo imprevisible del sentimiento amoroso, se reiteran una y otra vez y hacen casi necesaria la aparición de una corriente opuesta en la que se busque una salida diferente a la reiteración. Esta salida será la parodia.¹

Por otra parte, esta imagen del mal enamorado que encontramos en Camoens coincide con la imagen del poeta que va a fabricar el Manierismo. En palabras de Aguiar e Silva,

Na literatura e nas artes plásticas do Maneirismo abundam os exemplos de artistas e de fictae personae dominados por neuroses e depressões, afundados numa ansiedade sem repouso, dilacerados por dilemas e incertezas, ora impelidos pela agressividade, ora prisioneiros de uma doentia inércia. A melancolia do Maneirismo [...] é uma doença, uma patologia do corpo e da alma, uma sombria disposição do espírito em que o génio e a excepcionalidade das facultades criadoras se fundem com o sofrimento, a angústia e a loucura. (214)

Esta visión del amor y del enamorado, que Aguiar e Silva ejemplifica con personajes y autores tan dispares como Hamlet y Torcuato Tasso, separa a Camoens de buena parte del petrarquismo peninsular y lo sitúa en una visión desengañada del amor que, desarrollada desde el XVII en adelante (en nuestras letras aparecerá de forma especialmente clara en la obra del Conde de Villamediana), va a encontrar su expresión más acabada en la poesía del Romanticismo.²

Con todo, lo más importante de la visión melancólica del amor no es tanto el desengaño cuanto la vergüenza por verse sujeto a una pasión que saca al hombre de su ser y lo impulsa hacia una locura que ya no se halla fuera, sino dentro del propio enamorado. De esta manera, en la Canción I del poeta portugués ("Fermosa e gentil Dama, quando vejo", vv. 7-13), encontramos la afirmación de que el enamorado tiene celos de sí mismo:

Ali me manifesto
 por vosso a Deus, e ao mundo; ali me inflamo
 nas lágrimas que choro
 e de mim, que vos amo,
 en ver que soube amar-vos, me namoro;
 e fico por mi só perdido de arte
 que ei ciúmes de mim por vossa parte. (208)

Entre los elementos que diferencian a Camoens del resto, no son los menores los detalles sensuales que muestran el lado físico de la relación amorosa. No me refiero con ello a la presencia explícita del acto físico en poemas como “¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando?” de Francisco de Aldana, donde la descripción del acto sexual tiene como fin mostrar lo limitado del amor humano que no puede, ni en sus mayores esfuerzos, completar la unión de las almas de los enamorados.³ Me refiero que el gusto por la descripción y el detalle que aparecen en Camoens resulta extraño a la generalidad de la poesía del momento. Así sucede en poemas como el soneto “No tempo que de amor viver soía”, vv. 1-4, donde se jacta de haber sido un enamorado infiel:

No tempo que de amor viver soía,
 nem sempre andava ao remo ferrolhado;
 antes agora livre, agora atado,
 em várias flamas variamente ardía. (166)

Llama la atención esta confesión por cuanto no supone, en modo alguno, un reconocimiento gozoso de una vida de amores variados, sino la conciencia de ser presa de una divinidad caprichosa y tiránica que lo lleva de desdicha en desdicha:

Que ardesse num só fogo, não queria
 o Céu, porque tivesse experimentado
 que nem mudar as caussas ao cuidado
 mudança na ventura me faria.

De este modo, la infidelidad amorosa se achaca, sin sombra de cinismo en el poema, a la divinidad que lo sujeta a su capricho. El recuerdo del tiempo de amor aparece en Camoens como un tiempo de devaneos de los que el poeta no se hace en absoluto responsable.

Con todo esto, Camoens se presenta en buena parte de su poesía como un personaje preso de fuerzas ajenas, sin voluntad y vacilante en su discurrir. Sabemos que su vida fue un continuo vagar en busca de una buena fortuna que, como a Cervantes, siempre se le escapaba. Probablemente es este vagar el que

refleja en sus protestas de falta de libertad, de incapacidad para llevar adelante su vida en un mundo que “anda tão confuso, / que parece que dele Deus se esquece” (vv. 10-11 del soneto “Correm turvas as águas deste rio”, 168).

Calisto y Camoens: la parodia del enamorado al uso

Tal y como hemos visto páginas atrás, la parodia del enamorado no era nueva. Sin embargo, esta parodia era mucho más frecuente en el campo de la narrativa o el teatro que en la lírica. Como indica, Edvard Glaser, solo al llegar a su fin el siglo XVI, “el creciente fastidio que producían muchos de los temas tradicionales estimuló el florecimiento de la parodia y de la sátira”. (Glaser 88).⁴ Ello se hará norma ya en el XVII, en el que la literatura burlesca dará joyas como las *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega.

Dentro de esta corriente creo que hay que situar el soneto de Camoens “Lindo e sutil trançado, que ficaste” (128) del que llama la atención su cercanía al episodio del cordón de Melibea en la *Celestina*. No entraré en la posibilidad de que se trate de una inspiración directa, aunque sin duda la comedia de Rojas era lo suficientemente conocida como para que Camoens la pudiera imitar. Fuera este el caso o no, lo que me interesa es señalar el camino que toma la literatura burlesca en estos siglos: de la burla de un género en declive por parte de un autor que lo conoce pero lo ve desde fuera, a la de una imagen del enamorado lírico (la de raigambre petrarquista) por parte de uno de sus cultivadores y en el período de mayor florecimiento en la Península Ibérica.

Con ello, creo que podemos situar al poeta portugués en la misma línea de humorismo melancólico que Panofsky y Saxl estudiaron en el *spleen* inglés del siglo XVII:

La síntesis más perfecta de pensamiento profundo y anhelo poético se logra cuando el verdadero humor se ahonda con el concurso de la melancolía; o, por decirlo a la inversa, cuando la verdadera melancolía se transfigura con el concurso del humor: cuando aquel al que a primera vista se juzgaría melancólico a la moda y cómico es en realidad un melancólico en el sentido trágico, pero lo bastante sabio para hacer burla de su propio *Weltzschmerz* en público y acorazar así su sensibilidad. (Klibansky, Panofsky y Saxl 233).

Con esta afirmación nos acercamos a cuestiones de carácter general como la vecindad del humorismo y la desesperación y a si no cabe achacar la burla al hastío de la propia desesperación vital y, en el caso que nos ocupa, amorosa. En esta ocasión, el poeta, como el amante de Melibea, afirma que dejará de holgar con la dama por holgar con el cordón como venganza (o simplemente remedio, dado que nos movemos en el terreno de lo ridículo) por el desdén de esta:

Lindo e sutil trançado, que ficaste
em penhor do remédio que mereço,
se só contigo, vendo-te, endoudeço,
que fora cos cabelos que apertaste?

Aquelas tranças d'ouro que ligaste,
que os raios do Sol têm em pouco preço,
não sei se para engano do que peço
se para me atar, os desataste.

Lindo trançado, em minhas mãos te vejo,
e por satisfação de minhas dores
como quem não tem outra, hei-de tomar-te.

E se não for contente meu desejo,
dir-lh'-ei que, nesta regra dos amores,
pelo todo também se toma a parte.

Apenas requiere comentario el soneto: el poeta ha recibido un cordón del pelo como prenda de amor y se siente embelesado por él al pensar que ha sujetado los cabellos de la amada. Más aún, piensa en la posibilidad de haber quedado hechizado al ver sueltos los dichos cabellos (segundo cuarteto). En cualquier caso, el poeta toma el cordón como "satisfação de minhas dores", bien que señalando, "como quem não tem outra", para concluir que, si la amada no le hace caso al final, podrá contentarse con el cordón.

Esta prisa por recibir satisfacción, así como la búsqueda de una satisfacción inmediata, y de tipo físico, la encontramos también en el soneto "Está-se a Primavera trasladando" (Camoens 128), donde lleva a cabo una peculiar reelaboración del "Collige, virgo, rosas". Los tercetos rezan:

Se agora não quereis que quem vos ama
possa colher o fruto destas flores,
perderão toda a graça vossos olhos.

Porque pouco aproveita, linda Dama,
que semeasse Amor em vós amores,
se vossa condição produze abrolhos.

De este modo, la invitación no es tanto a aprovechar la vida como a entregarse al enamorado, pues, si no, "perderão toda a graça vossos olhos", es decir, no será el tiempo, sino la falta de correspondencia amorosa lo que marchitará la belleza de la joven.

En ambos casos, creo que nos hallamos ante la subversión de tópicos, el mencionado "Collige, virgo, rosas" en el soneto recién citado y la entrega de un cordón como prenda amorosa en "lindo e sutil trançado".⁵ Donde el agra-

decimiento por la prenda de amor le lleva a pensar si no le da menos problemas el cordón que la amada inaccesible.

En este segundo caso, la burla toma, creo, un modelo literario más cercano en el Calisto de la *Celestina*, personaje ya de por sí paródico, pues Calisto parece haber sido concebido por Rojas (o, mejor dicho, aprovechado a partir de la obra verosímilmente encontrada por este) como una contrafigura de Lirio, protagonista de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro.

La escena, incluida en el Sexto Auto de la comedia se inicia cuando Calisto recibe de manos de Celestina el cordón de Melibea:

CALISTO: ¡Oh nuevo huésped, o bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que no soy digno de servir! ¡O nudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos! Dezíme si os hallastes presentes en la desconsolada respuesta de aquella a quien vosotros servís y yo adoro, y por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha! [...] ¡O mi gloria y ceñidero de aquella angélica criatura, yo te veo y no lo creo! O cordón, cordón, ¿fuísteme tú enemigo? Dilo cierto; si lo fuiste, yo te perdono, que de los buenos es propio las culpas perdonar. No lo creo que, si fueras contrario, no vinieras tan presto a mi poder, salvo si vienes a desculparte. Conjúrote me respondas por la virtud del gran poder que aquella señora sobre mí tiene.⁶ (187-88)

A la exaltación de Calisto corresponden los comentarios irónicos de la alcahueta y los criados, que son quienes, en este caso, llevan a cabo la ironía:

CELESTINA: Cessa ya, señor, esse devanear, que me tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo. (187)

No obstante, Calisto prosigue en su rpto pasional:

CALISTO: O mezquino de mí, que assaz bien me fuera del cielo otorgado que de mis braços fueras hecho y texido y no de seda como eres, porque ellos gozaran cada día de rodear y ceñir con devida reverencia aquellos miembros que tú, sin sentir ni gozar la gloria, siempre tienes abraçados. ¿O qué secretos avrás visto de aquella excelente ymagen?

CELESTINA: Más verás tú y con más sentido, si no lo pierdes hablando lo que hablas.

CALISTO: Calla, señora, que él y yo nos entendemos. O mis ojos, acordaos cómo fuisteis causa y puerta por donde fue mi corazón llagado, y que aquél es visto hazer el daño que da la causa. Acordaos que soys deudores de la salud; remira la melezina que os viene hasta casa.

SEMPRONIO: Señor, por holgar con el cordón, no querrás gozar de Melibea.

CALISTO: ¿Qué, loco, desvariado, atajasolazes, cómo es esto?

SEMPRONIO: Que mucho hablando matas a ti y a los que te oyen. Y assí que perderás la vida o el seso; qualquiera que falte basta para quedarte ascuras. (187-88)

A la protesta se suma Celestina aconsejando a Calisto que trate “al cordón como cordón porque sepas hazer differencia de habla quando con Melibea te veas; no haga tu lengua ygual la persona y el vestido”. En el transcurso del diálogo, la estupidez y la obsesión de Calisto van subiendo de punto hasta el extremo de considerar el cordón como su “empresa” y hacer necesario que la alcahueta le recuerde que “aquella es empresa que de grado es dada, pero ya sabes lo que hizo por amor de Dios, para guareçer tus muelas, no por el tuyo, para cerrar tus llagas”.

De este modo la burla del enamorado de la ficción sentimental presente en la *Celestina* sirve para burlarse, a su vez, del enamorado desdichado y apartado del mundo, de ese ser hipersensible descrito y cultivado por Camoens en sonetos como “Julgame a gente toda por perdido” (Camoens 169) o “Sempre a Razão vencida foi de Amor” (Camoens 144), en los que, consciente de su hipersensibilidad (o, probablemente, de que esta no es sino una imagen literaria), se burla de ella por caminos que nos llevan de cabeza al fetichismo. Sin embargo, hay que notar un elemento que no está presente en Calisto y que sí lo está en el soneto de Camoens: en tanto que el galán de Melibea reconoce a duras penas su fetichismo y llama “atajasolazes” a Sempronio, el poeta portugués amenaza cínicamente con sus pretensiones.

Tampoco veo en Camoens la reverencia que aparece en Calisto por el hecho de que el cordón haya ceñido el cuerpo (los cabellos en el caso del portugués) de la amada. Muy al contrario, el segundo cuarteto se limita a enunciar el hecho sin añadir apenas nada personal (“não sei se para engano do que peço / se para me atar, os desataste”). De esta manera, la locura ridícula del personaje de Rojas se convierte en el cinismo de un enamorado que ha dejado de lado la exaltación idealizadora para reírse de la propia prenda amorosa.

En esta interpretación de “Lindo e sutil trançado” abunda, precisamente por oponerse a ella, el jugosísimo comentario que Manuel de Faria e Sousa hiciera del soneto camoniano en su edición de *Las Rimas de Luis de Camoens* publicada en 1688. El comentario de Faria parte de la base de que el soneto está basado en el de Garcilaso “O dulces prendas por mi mal halladas” aunque, dice, “con más esperança y menos tristeza”. A partir de aquí, desarrolla el comentarista un alegato que no solo se aparta del camino que propongo en estas páginas, sino que lo niega expresamente.

Comienza Faria por suponer que el amor ha llegado a través de los cabellos, para lo que acude a una fuente bíblica: el *Cantar de los Cantares*, 4 (“*Vulnerasti cor meum [...] in uno crina colli tui*”). Con ello, no cayendo (o fingiendo no caer) en la burla implícita en el texto, pretende alejar, sin duda, al que llama “mi Poeta” de cualquier acusación de fetichismo (con sus posibles puntas y collares de onanismo). No obstante, Faria no saca la artillería pesada has-

ta el comentario al último terceto cuando declara que “tomar la parte por el todo” no es sino la modestia con la que el enamorado se refiere a la imposibilidad de cantar a la amada como sus cualidades requieren. La idea de que Camoens se refiera aquí a la que Curtius estudiara bajo el nombre de “tópica de lo indecible” (235) me resulta harto extraña. Como ejemplo, aduce el comentarador unos versos de Jorge de Montemayor en los que la presencia de la parte y el todo se refieren, aquí sí, a la incapacidad de obtener lo que se desea:

Que si en el contemplar estoy más fuerte
con él me venço a mí por no agraviarte;
y assí conmigo propio estoy lidiando,
y del todo de Amor tomo esta parte (Faria 99).

No sería esta la primera vez que, en sus prolijos comentarios, movieran a Faria motivos extraliterarios para evitar posibles críticas a su mimado poeta⁷ o, incluso, para desacreditar otras lecturas de alguno de los textos camonianos. En este caso, discurre el comentarista por otros derroteros y cita los versos de Montemayor que, a pesar del parecido literal no vienen sino muy por los pelos, pues no es lo mismo contemplar que tomar un cordón en las manos ni nos hallamos, por tanto, en contextos similares. Sí se halla, en cambio, la misma idea que en Montemayor en el siguiente fragmento del soneto camoniano “Eu cantarei de amor tão docemente”:

Também, Senhora, do desprezo honesto
de vossa vista branda e rigorosa
contentar-me-ei dizendo a menos parte.

Porém, para cantar de vosso gesto
a composição alta e milagrosa,
aqui falta saber, engenho e arte. (Camoens 117)

Me parece evidente que Faria es consciente de lo que está diciendo el soneto, por eso lo niega específicamente y hace burla de ello de modo que el lector entendido sepa lo que quiere decir al negar estarlo diciendo. De este modo, comienza por identificar el recurso literario de “tomar el todo por la parte” con la situación del enamorado no correspondido que refleja, bien que de modo cómico, el poema:

Y realmente esta figura retórica más usada es de los enamorados que de los poetas, porque un Poeta la usa tres o cuatro veces y un amante siempre la está usando si lo es de Dama que sabe estar en sus trece; pues no pudiéndola haber se contenta con vistas, papeles, cintas, cabellos y trapos que ella le envía; y esto abraza, y esto besa, y con esto se acuesta como gran majadero. (Faria 99)

Si páginas atrás no quise entrar en la posibilidad de que Camoens hubiera imitado de forma directa el fragmento citado de Fernando de Rojas, sí creo que el mismo está en la mente de Faria e Sousa a la hora de poner paños calientes sobre tan espinoso soneto:

A algunos ha parecido que el Poeta por este todo entendió la propia Dama entera, suponiendo se abrazara con ella al abrazarse con las trenzas, que son la parte. No fue tan bajo su pensamiento: lo que quiso decir, y dice, es que ellas eran la parte de los cabellos que él esperaba, como claramente consta de lo que dijimos sobre los versos 3, 4, 7 y ellos mismos lo dicen con claridad bastante. (Faria 99)

El truco de remitir a sus comentarios antes que al propio texto es, desde luego, ingenioso, así como el juego entre “trenzas” y “trançado”. La idea de unos cabellos que debieran venir unidos al cordón no forma parte del poema. Muy al contrario, el segundo cuarteto recuerda cómo el “trançado” sujetó las “tranças” de la amada, sin que nada nos permita deducir que está formado por ellas. De esta forma, Faria intenta despistar al lector para evitar que entienda lo que en el poema no deja duda alguna.

Lo mejor de todo es que Faria no parece creerse del todo la interpretación que da: si Camoens no ha caído ni por pienso en el fetichismo, ¿por qué se siente el comentarista en la necesidad de dar todos los detalles posibles?, ¿por qué emplea un tono de burla tan lejano a la crítica que dice emprender como cercano cinismo del soneto camoniano? y, sobre todo, ¿por qué lanza sobre los que sospechan de tal interpretación la propia acusación de fetichismo?:

Los que creyeron sustituía el Poeta por la persona las galas debían ser como algunos desta edad vanísima de que yo conocí uno que, alabando algunas damas, siempre asía de sus vestidos. Destos tales es de creer que al acostarse dejarán la dama en el suelo y se entrarán con las galas en la cama teniéndola a ella por la menor parte de sí propia y a ellas por el todo, conformándose con lo que de las mujeres llenas de tantos aderezos y badulaques dixo Ovidio:

Gemmu auroque teguntur
Omnia pars, mínima est ipsa puella sui.

Y esto nunca fue tanto como en este nuestro siglo, en que cada una parece un bajel con todas sus velas tendidas y llenas de aire, y cuatro llenan un templo o salón; y visto bien todo aquello, queda cada una pareciendo lengua en campana y casi que el buscar un cuerpo de aquellos entre tanto hojaldre es como buscar aguja en pajar. Dios nos tenga de su mano. (Faria 99)

El final es, cuanto menos, sorprendente: de la crítica a los fetichistas se pasa, sin transición a la sobadísima burla de los guardainfantes y a la queja por la co-

rrupción de los tiempos presentes. No es extraño en Faria el pasar de un tema a otro sin transición. Sin embargo, en el caso presente da toda la impresión de haberle sucedido lo del dicho popular que reza "No lo arregles, que es peor".

Con todo ello, creo que Faria incide por contrario en la interpretación del poema que propongo en estas páginas. La contemplación de una prenda hace sospechar que el enamorado la prefiere a la propia amada. La reacción ante el hecho no es tanto de condena cuanto de burla por lo simple del contento y el hacer, parafraseando a Camoens, "todo" o fin de lo que no es sino "parte" o medio.

De esta manera, creo que el paternal comentarista camoniano intentó limpiar lo que a sus ojos y a los de su tiempo era posiblemente una mancha en el cancionero camoniano y una falta absoluta a un decoro poético que se resquebrajaba ya, aunque sin estos extremos, de manos de Lope o Quevedo.

Me interesa, finalmente, reflexionar sobre este resquebrajamiento de la imagen que el poeta proyecta de sí mismo. Estamos en los inicios de un camino que llevará, dos siglos más tarde, al cultivo, no ya literario, sino vital, de un poeta anti-social o, incluso, asocial cuyas raíces, probablemente exageradas a partir del Romanticismo, hemos de buscar en detalles aislados de obras mayores en las que comienzan a asomar.

NOTAS

1. Para lo adecuado del término parodia y sus características principales, remito de nuevo Martín (1-21). En la misma línea se ha expresado Karl Vossler al afirmar: "El camino de la galantería a la autodestrucción como penitencia no era, no podía ser, utilizado en serio y tenía que terminar en retórica, frases y amaneramiento. Esto nos lo confirma la aparición de las narraciones de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón, Diego de San Pedro, Juan de Flores, Juan de Segura y otros con sus sentimentalismos empalagosos y extravagancias eremíticas, llenas de lágrimas, remordimientos, suicidios y sutilidades. Este erotismo sentimental no era soportable, y sus propios autores tenían a veces conciencia de su inutilidad" (54).
2. Ver también, respecto de los antecedentes y la propia imagen de Camoens como preso del mal amor, los artículos de Vítor Manuel de Aguiar e Silva "Amor e mundividência na lírica camoniana", "Aspectos petrarquistas da lírica camoniana" e "Inquirições sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*" recogidos ahora en Aguiar e Silva 1994, 163-77, 179-90, 191-207 y 209-28.
3. Puede verse el soneto en la edición de las *Poemas castellanas completas* 201. De la trayectoria poética de Aldana se ocupa también Prieto 262-67.
4. En el segundo de los capítulos de este libro, se ocupa el profesor Glaser de las imitaciones y parodias del soneto "Cuando me paro a contemplar mi estado" de Garcilaso de la Vega.

5. Sobre el cordón en general como prenda amorosa puede verse Thompson. Sobre el de Melibea en particular, pueden verse los artículos de Deyermund 1977 y 1978; Eberwein, "Zur Bedeutung der erweiterten Celestinafassung" en *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn-Colonia, 193, pág. 62 (citado por Lida de Malkiel), Gómez Moreno y Jiménez Calvente, y West.
6. La frase "¡O mi gloria y ceñidero de aquella angélica criatura, yo te veo y no lo creo! O cordón, cordón, ¿fuíste tú enemigo?", ha sido considerada por Margit Frenk como una reminiscencia del mote "Cordón, el mi cordón / ceñidero de mi lindo amor" (Frenk 191, núm. 415) También tratan el tema del cordón los números 237, 359 y 635.
7. Sobre las críticas de los censores y predicadores a la lírica como obra de vanidad, cuando no de pecado, así como sobre la variedad de criterios por los que se podía condenar un libro, y la cantidad de incomodidades que, en el mejor de los casos, se derivaban de ello, pueden verse los estudios ya clásicos de Bataillon y Gil.

OBRAS CITADAS

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.
- Aldana, Francisco. *Poetas castellanas completas*. Ed. José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1985.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. 2ª ed., 5 reimp. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Camoens, Luis de. *Rimas*. Ed. Álvaro J. Da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. 4ª reimp. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de cultura económica, 1984.
- Deyermund, Alan. "Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in la *Celestina*". *Celestinesca* 1 (1977): 6-12.
- Deyermund, Alan. "Symbolic equivalence in *La Celestina*: a postscript". *Celestinesca* 2 (1978): 25-30.
- Faria e Sousa, Manuel. *Las Rimas de Luis de Camoens*. Lisboa: Imprenta Craesbeekiana, 1688.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular*. Madrid: Castalia, 1987.
- Gil, Luis. *Panorama social de Humanismo español*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Glaser, Edvard. *Estudios Hispano-portugueses*. Madrid: Castalia, 1957.
- Gómez Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente. "A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea". *Revista de Fiología Española* 75 (1995): 85-104.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 1991.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de la "Celestina"*. Buenos Aires: Universitaria, 1962.

- Martin, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. Londres: Tamesis, 1972.
- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin y Maite Cabello. Madrid: Cátedra, 1990.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature*. 6 vols. Bloomington: University Press of Indiana, 1955-1958.
- Vossler, Karl. *La soledad en la poesía española*. Trad. José Miguel Sacristán. Madrid: Revista de Occidente, 1941.
- West, G. "The unseemliness of Calisto's toothache". *Celestinesca* 3 (1979): 3-10.